

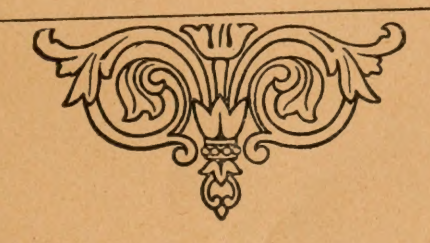
Vuillermoz, Émile
Claude Debussy



E. VUILLERMOZ

CLAUDE DEBUSSY

Conférence prononcée le 15 Avril 1920
- aux Concerts historiques Pasdeloup -



PRIX NET : 1 FRANC

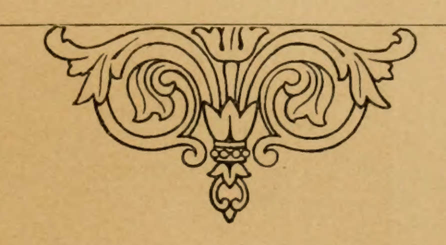


PARIS
AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne (2e), HEUGEL
ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

E. VUILLERMOZ

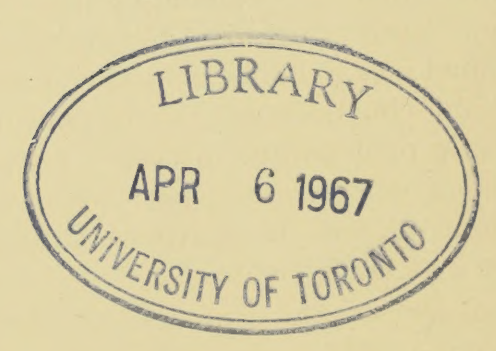
CLAUDE DEBUSSY

Conférence prononcée le 15 Avril 1920
- aux Concerts historiques Pasdeloup -



PRIX NET : 1 FRANC

PARIS
AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne (2e)
ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS


LIBRARY
APR 6 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

Claude DEBUSSY

Il y a trois semaines — à cette heure-ci — au moment même où les Concerts-Pasdeloup rendaient un solennel hommage à Vincent d'Indy, Albéric Magnard et Guy Ropartz, quelques passants silencieux s'arrêtaient dans une allée du cimetière de Passy, devant une tombe anonyme. Ce petit groupe discret — trop discret peut-être — venait commémorer, par quelques instants de mélancolique rêverie, le deuxième anniversaire de la disparition de Claude Debussy.

Deux années se sont écoulées, en effet, depuis que l'art français a subi cette perte douloureuse... deux années !... et ce tombeau provisoire n'aura connu jusqu'ici d'autre hommage que les fleurs et les pleurs d'une petite famille d'amis.

Heureuse pudeur se diront sans doute les familiers de l'auteur de *Pelléas !* Les pompes officielles, l'inauguration d'un monument allégorique par un ministre, la sculpture d'État, les discours parlementaires ou municipaux qui sont les manifestations dérisoires de la

gratitude nationale, ne sauraient réjouir les mânes de cet ironiste délicat. Son goût raffiné serait offensé par une cérémonie de cette espèce... Et pourtant, notre dignité intellectuelle peut-elle s'accommoder d'une telle indifférence des pouvoirs publics à l'égard d'un musicien de cette valeur ?

La France serait-elle une ingrate ?... Souvenez-vous de l'indignation de Richard Wagner lorsqu'il s'aperçut que ses compatriotes n'avaient pas rendu aux cendres de Weber les honneurs dont elles étaient dignes. Il organisa une cérémonie réparatrice d'une incomparable beauté. Le cercueil de l'auteur du *Freyschütz* fut amené à Dresde, au bord de l'eau, un soir de décembre. Il fut placé sur une barque portant un catafalque orné de fleurs et de lumières éblouissantes. Ce reposoir flottant fendit avec majesté les flots de l'Elbe et glissa lentement entre les rives où se pressait une foule respectueuse. La nef traversa le fleuve, laissant traîner dans son sillage tout miroitant du reflet des flambeaux les lourdes draperies de velours de ce trône royal et funèbre. Lorsque la proue toucha la terre, le cercueil, grâce à un ingénieux mécanisme invisible, s'éleva de lui-même, comme pour s'offrir à la vénération des fidèles et bénir l'assistance agenouillée. Des milliers de torches s'allumèrent et des orchestres, massés sur le rivage, attaquèrent une marche funèbre composée par Wagner sur des motifs d'*Euryanthe*.

Évidemment, nous ne nous attendons pas à voir, par exemple, M. Camille Saint-Saëns, l'officiel doyen d'âge de notre art national, prendre à l'égard de Claude Debussy une pareille initiative !... Ces gestes-là sont bons pour un Wagner et l'on sait que M. Saint-Saëns n'est plus wagnérien. La musique tient, d'ailleurs, en

France, une place trop sacrifiée et les musiciens y sont de trop petites gens pour qu'on s'avise jamais de leur rendre publiquement de tels honneurs. Mais ne doit-on pas s'attrister de la facilité avec laquelle les contemporains de Debussy se sont résignés au silence et à l'indifférence sournoise qui semblent vouloir s'établir autour de cette chère et glorieuse mémoire? Et les artistes de tous les pays n'auront-ils pas le droit de sourire en constatant que les édiles de Paris, les représentants de la « capitale intellectuelle de l'univers » — si prompts à s'occuper de musique lorsqu'il s'agit de frapper d'une rançon les compositeurs — n'ont pas songé un seul instant (dans leur empressement servile à flatter les puissants et les impuissants du jour, en leur édifiant des avenues et des boulevards) à réserver la plus modeste plaque bleue à Claude Debussy.

On peut s'en attrister : on ne peut pas s'en étonner. Il y a de la logique dans un tel destin. Pour forcer l'attention des passants, pour obtenir des faveurs, des titres, des honneurs, dans la « République des Camarades », il faut se conformer à la règle du jeu. Or, si Debussy avait quelques amis — quelques rares amis — il n'avait pas de camarades ! Il n'avait pas, non plus, le tempérament électoral de certains maîtres qui savent s'entourer d'une garde d'honneur, d'un Comité de disciples, attentifs, dévoués, influents, constituant une sorte de « permanence » chargée de la propagande verbale et écrite, de l'action directe et indirecte, de la défense de la doctrine et des intérêts de leur grand homme. Debussy n'était pas de ces candidats à la gloire à qui l'on offre des banquets, des bronzes d'art ou des présidences d'honneur. Il n'avait pas de disciples bien-aimés, pas de secrétaires, pas de grands électeurs et pas

de chef de publicité ! Il n'avait pas la vocation du prosélytisme; il ne chercha pas à forcer notre respect par la pratique des plus hautes vertus civiques et morales. Il ne fut ni un grand citoyen, ni un apôtre, ni un saint; il ne fut qu'un musicien, il ne fut qu'une harpe éolienne !...

Il vivait dans une sorte de misanthropie hautaine, derrière un rempart d'ironie, se gardant jalousement des fâcheux et des sots. Un triple réseau barbelé de paradoxes défensifs, de persiflages mordants et de malices narquoises tenait les gêneurs à distance respectueuse, sans qu'il fût possible de se rendre compte si les piquants dont il armait sa sensibilité frémissante se hérissaient sous l'action d'une farouche pudeur sentimentale ou de « l'égoïsme sacré du génie ! » Ses admirateurs l'admiraient de loin, sans oser le lui dire, sans se permettre de le remercier des joies qu'il leur donnait. Il avait, en effet, une façon à lui de vous faire l'aumône de la Beauté qui décourageait les formules de gratitude. On sentait qu'il fallait recueillir silencieusement cette largesse qui, au fond, ne vous était pas destinée !... Certains compositeurs écrivent pour une interprète, pour un directeur de théâtre, pour un éditeur, pour dix amis ou pour dix mille clients. Ils ont un objectif précis : ils veulent vous étonner, ils veulent vous édifier, ils veulent vous convaincre. Tout en chantant (sur le mode mineur) ils vous maintiennent solidement par le revers de votre habit en vous consultant du regard : « Qu'en dites-vous, mon cher auditeur ? Est-ce bien ce que vous attendiez de moi? Êtes-vous content de votre auteur?... » Pour ceux-là, les formules laudatives ne sont pas indiscrètes. Elles les réconfortent, elles les encouragent, elles les paient de toutes leurs peines.

Mais, à l'égard de Debussy, on comprenait que les témoignages d'admiration étaient aussi ridicules que si l'on s'avisait de remercier avec effusion un lilas de se couvrir de fleurs au printemps : on devinait trop bien que l'auteur des *Nocturnes* aurait pu vous répondre, de cette voix à la fois tendre et sarcastique qui martelait délicatement tous les mots avec une paisible ironie de pince-sans-rire : « Je vous donne ma parole, cher monsieur, que je ne l'avais pas fait spécialement pour vous ! »

Il écrivait pour réaliser le vœu de la nature, pour obéir à son démon intérieur, pour satisfaire ses scrupules sans cesse renaissants. Il écrivait lentement, finement, avec une sorte de volupté douloureuse ; il n'était jamais impatient de livrer une de ses œuvres au public. On devait lui arracher ses manuscrits, page par page, pour les envoyer à la gravure. Il différa pendant deux ans le bon à tirer d'une mélodie, parce qu'il eut besoin de ce long délai pour découvrir l'équilibre satisfaisant de deux mesures qui lui semblaient mal venues. Et il consacra dix années à la gestation de *Pelléas*.

Il ne conduisait pas sa Muse dans le monde. Accompagner une de ses interprètes, ou exécuter une de ses pièces de piano en public était pour lui une épreuve cruelle, à laquelle il ne se prêta que trop rarement, avec une sorte de timidité maussade. Bref, il n'apporta aucune complaisance à la préparation de sa gloire et aucun zèle au recrutement de ses amis. On lui fit payer cher cette impertinence !

Debussy fut adoré : il ne fut pas aimé. Il inspira l'amour et découragea l'affection. Beaucoup d'artistes, beaucoup d'écrivains, beaucoup de critiques musicaux surtout, ne lui ont jamais pardonné l'humiliation

d'avoir été surpris jadis, par sa faute, en flagrant délit d'incompréhension. On lui en voulut de sa tranquille philosophie et de la véritable ingratitude avec laquelle il méprisa les charitables avertissements et les compatissants avis des gens raisonnables qui s'efforcèrent de l'arrêter sur la pente dangereuse où il s'engageait dès sa sortie de l'école, cette pente fatale où il devait rouler, si lamentablement, vous le savez, du *Quatuor* au *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, du *Faune* aux *Nocturnes*, des *Nocturnes* à *Pelléas*, de *Pelléas* à *la Mer* et de *la Mer* au *Martyre de Saint Sébastien !*

Lorsqu'il fallut reconnaître que l'on s'était grossièrement trompé, que ce mauvais élève avait du génie et que ce prétendu fou vendait de la sagesse, on apporta dans l'amende honorable une réserve pleine de dignité. On employa le ton protecteur. On parla d'art d'exception, de bibelots d'étagère, de formules, de procédés, « curieux », « singuliers », « précieux », « amusants », mais dangereux pour la santé publique. Et si l'on veut une preuve palpable de la mauvaise humeur secrète et de l'amertume qui survécurent à cette reprise des relations diplomatiques, on la trouvera dans le mépris tenace qui s'attacha, qui s'attache encore à ceux qui ont défendu, propagé ou imité cet art. On n'ose plus, décemment, « éreinter » Debussy : mais, pour passer sa colère, on se rattrape allègrement sur les debussystes !

Il y a là une amusante petite hypocrisie sur laquelle il convient d'attirer l'attention. Tous les grands maîtres ont eu des imitateurs ou des copistes. Le vocabulaire nouveau, la syntaxe inédite ou les figures de langage inusitées qu'ils mettent en circulation ont toujours été recueillis avec avidité par les artisans qui n'avaient pas leur génie créateur et qui, à défaut de l'*esprit*, s'appro-

priaient la *lettre*. On n'avait pas coutume, jusqu'ici, de s'indigner de ce classique phénomène. On louait, au contraire, les petits musiciens incapables de vivre de leurs propres ressources, d'avoir bien choisi leurs bailleurs de fonds. On disait : « Voici une expression beethovénienne, voici un accent dramatique imité de Gluck, voilà un effet d'orchestre emprunté à Berlioz, voilà de la plus pure technique wagnérienne. Mais on le disait sans colère. Lorsqu'on rencontrait sur son chemin une harmonie franckiste mal acquise, on se contentait de la rendre à César !... On ne se croyait pas tenu de prendre l'univers à témoin de cette abomination. On disait gentiment à l'auteur : « Cette expression n'est pas de vous, mais elle est charmante. Ce n'est pas vous qui avez inventé cet effet, mais comme il est émouvant ! » On séparait loyalement la probité de la beauté.

Lorsqu'on découvre, au contraire, dans la partition d'un jeune musicien d'aujourd'hui, un néologisme harmonique, un agréable mélange de timbres, une trouvaille caractéristique dérobés à *Pelléas* ou aux *Images*, on entre dans une fureur réellement suspecte ? « Mais c'est du Debussy textuel : quelle horreur ! » Comment trahir plus naïvement le peu d'intérêt que l'on attache aux découvertes verbales de Debussy ? Une perle volée demeure toujours une perle ! Dénoncez l'indélicatesse du cambrioleur, mais ne dites pas qu'une œuvre est inentendable, agaçante, exaspérante parce qu'elle est composée des plus savoureux larcins ! La race des copistes est éternelle : les « debussystes » démontrent qu'ils n'ont pas reçu du ciel le don de l'originalité. S'ils n'avaient pas copié leur composition sur celle de leur génial voisin de droite, ils auraient reproduit celle du cancre qui peine à leur gauche ! Vous devriez leur

savoir gré d'avoir, au moins, bien choisi leur modèle ! Mais, au fond, avez-vous pour ce modèle une admiration bien sincère ?...

On peut en douter lorsqu'on relit les articles publiés non pas au lendemain de *Pelléas* — ceux-là ont une saveur comique très différente — mais depuis la mort de Debussy ; les articles qui résument sa carrière, qui récapitulent son œuvre, qui la situent dans l'histoire. Quelle prudence, quel luxe de restrictions, quel souci de tirer son épingle du jeu, quel empressement à « tourner la page », à déclarer que l'incident est clos. Le « cas Debussy » n'aura pas de suite. Ce fut un éblouissement éphémère, une fusée vite éteinte, une étoile filante. C'était enivrant, séduisant, délicieux, mais c'est fini... N'en parlons plus !...

Parlons-en, au contraire ! Parlons-en avec une respectueuse tendresse. Et ne nous laissons pas distraire de notre admiration par les questions subsidiaires que l'on s'obstine à nous poser pour ébranler notre foi. On ne parle généralement de Debussy que pour discuter la durée probable de sa gloire, les dangers de son influence, la place exacte qu'il occupera dans l'histoire musicale contemporaine ou l'avenir réservé au debussysme ! Jeux stériles et d'une loyauté douteuse. Est-ce trop demander que de réclamer pour ce grand musicien le droit, qui n'a jamais été refusé à ses pairs, d'être jugé sur ses actes et non sur les intentions qu'on lui prête, sur ses œuvres et non sur celles de ses plagiaires ? Ne peut-on faire trêve à cet éternel procès de tendances qui se plaide, hargneusement, autour de chacune de ses partitions et qui ne laisse plus aux auditeurs le sang-froid nécessaire pour les écouter ?

Debussy ne s'est jamais présenté à nous en prophète

ou en Messie. Il n'a jamais joué les réformateurs. Il n'a pas énoncé de dogmes, il n'a pas mis sa doctrine en évangile. Il ne nous a pas laissé de traité d'harmonie, d'orchestration ou de composition. Il a trouvé, dans la muraille de Chine qui entoure la musique, une petite porte qui ouvrait sur de beaux jardins. Il a poussé, sans bruit, cette porte invisible, il est entré dans la cité des parfums, mais il n'avait invité personne à l'accompagner. Il a même été fort contrarié en s'apercevant qu'on l'avait suivi et qu'il n'était plus seul dans les allées fleuries. Mais il était trop tard pour refermer la porte. D'ailleurs, tout le monde en possédait désormais une fausse clef!

Efforçons-nous donc de suivre, pas à pas, cet explorateur solitaire dans la trop courte promenade qu'il lui fut donné d'accomplir au Paradou qu'il avait découvert.

Ses débuts scolaires, au Conservatoire, n'offrent aucune particularité alarmante. Il obtient une première médaille de solfège, un second prix de piano, échoue au concours d'harmonie, enlève un premier prix d'accompagnement, un accessit de contrepoint et de fugue et enfin le prix de Rome avec sa prudente et opportuniste cantate de *l'Enfant Prodigue*. Il avait 22 ans. Ses maîtres avaient été : Lavignac, Marmontel, Durand, Bazille et Guiraud. Ce dernier, seul, devina les dons exceptionnels de son élève et lui recommanda charitablement la circonspection.

Mais le sage Guiraud ne pouvait suivre son élève à la Villa Médicis. Abandonné à lui-même, en Italie, le jeune lauréat fit des imprudences. Après un *Almanzor*, demeuré inédit, il soumit à l'Institut, comme envois réglementaires, une suite symphonique avec chœurs, intitulée *Printemps*, puis un poème chanté d'après

Dante-Gabriel Rossetti, *la Damoiselle Élue*. Ce dernier envoi fut accepté, mais le précédent mit les Immortels en émoi. Les audaces de l'écriture, le choix du ton de *fa dièse majeur*, déclaré inexécutable à l'orchestre, et l'emploi des chœurs à bouche fermée, tout dénonçait l'approche de l'ennemi. Les gardiens vigilants de la citadelle ne s'y trompèrent pas. Ils rejetèrent la partition et donnèrent l'alarme en poussant des cris aigus : le Capitole était sauvé !

Debussy l'était également. Désormais, il n'avait plus personne à ménager et pouvait suivre sa voie en toute indépendance. A cette époque heureuse, les jeunes musiciens n'avaient pas encore appris à mépriser les autres arts et à professer, en particulier, ce farouche dédain des belles-lettres qui est devenu aujourd'hui le dernier mot du bon ton parmi les fabricants de symphonies. On se préoccupait alors d'échos et de subtiles correspondances. Debussy s'imprègne voluptueusement des effluves littéraires et picturaux qui chargent l'atmosphère des cénacles de 1890. Il fréquente le salon de Mallarmé. Il y fait la connaissance de Verlaine, de Whistler, de Vielé-Griffin, de Pierre Louys, d'Henri de Régnier. Il découvre Baudelaire, Edgar Poe, Maeterlinck, Merril, Moréas, Samain, Gide et Laforgue. Il cherche à diminuer la distance qui sépare d'ordinaire, dans une même époque, l'expression musicale de l'expression poétique : il s'applique à faire coïncider les deux évolutions créatrices. Et il arrive à pénétrer si profondément l'âme littéraire de son temps qu'on retrouvera sous sa plume, lorsqu'il s'amusera un jour à écrire le texte de ses *Proses Lyriques*, une pratique des modes verbales et une science des élégances rhétoriciennes d'alors, poussées jusqu'au dandysme le plus inquiétant !

C'est alors qu'il nous donne les *Deux Arabesques*, la *Ballade*, la *Suite Bergamasque*, la *Valse Romantique*, la *Marche écossaise* qu'il devait orchestrer seize ans plus tard, les *Ariettes oubliées*, les *Cinq Poèmes* de Baudelaire, *Mandoline*, le premier recueil des *Fêtes galantes*, la *Petite Suite*, les *Proses Lyriques* et le *Quatuor*.

Son style se constitue lentement. Il découvre des locutions harmoniques heureuses, il apprend à manier délicatement la dissonance, à faire jaillir une charmante petite étincelle en rapprochant sournoisement l'une de l'autre deux notes chargées d'une électricité contraire ou deux accords conducteurs d'un fluide tonal différent. Il assouplit sa phrase, la sectionne, la polit, la fait miroiter d'amusantes facettes. Il commence à suivre le conseil de Verlaine; il prend l'éloquence et lui tord le cou. Il s'exerce à garder le contrôle de son émotion et de son langage. Il veut être maître du grand élan mécanique, de l'irrésistible trajectoire de fusée qui entraine le discours musical lorsqu'il jaillit d'un cerveau lyrique. Il ne veut pas qu'on devine, dès les quatre premières mesures, la courbe mathématique de sa phrase et son point de chute. Il brise la trajectoire, il contrarie les inflexions prévues, il tourne court, il repart; il aime à fragmenter ses propos par cellules couplées, rigoureusement géminées, qui ne laissent pas prévoir les deux suivantes, et il n'a d'autre préoccupation que de fuir l'emphase et de découvrir l'accent musical le plus propre à doubler en profondeur, comme un miroir d'eau, le profil et la couleur du verbe.

Un exemple menu, mais caractéristique de ce tour d'esprit vous sera fourni par la *Prose Lyrique : De Soir*, que va vous faire entendre Mlle Blanche Marot, l'une des interprètes préférées de Debussy, créatrice de *la*

Damoiselle Élue et des *Chansons de Bilitis*. En réaction contre la grandiloquence, le lyrisme romantique et le parti pris des sujets nobles, le musicien-poète tient ici la gageure de traiter le thème le plus prosaïque et le plus banal qui soit : le kaléidoscope poussiéreux d'un soir de dimanche, d'un humble dimanche de faubourg, avec ses rondes de petites filles chantant : *La Tour, prends garde!*... avec ses bandes de promeneurs, ses gares encombrées, ses trains de banlieue essoufflés que surveille l'œil vigilant des disques... toute la plate et triste agitation de la fourmilière humaine. La musique s'amuse à noter au vol toutes les touches pittoresques de ce tableau; elle est ironique et attendrie, réaliste et touchante... mais, parce qu'une étoile s'est allumée au ciel pâlissant, brusquement, la pensée qui s'envole et plane apaise et idéalise le paysage en trois caresses d'octaves, ouvre les portes d'argent du Paradis; et ce croquis, commencé par Steinlen, est achevé par Maurice Denis.

(Exécution de la *Prose Lyrique : De Soir :* Mlle Blanche Marot.)

Debussy n'écrivit qu'une seule fois les poèmes de ses mélodies. Un autre exemple, choisi dans les compositions de sa première manière, *Mandoline*, nous montrera avec quelle souplesse et quelle fidélité le jeune compositeur sut, dès cette époque, s'adapter aux rêves bergamasques et aux estampes galantes de Verlaine.

(Exécution de *Mandoline :* Mlle Blanche Marot.)

Cependant Debussy avait découvert *Pelléas et Mélisande* et avait obtenu de Maeterlinck l'autorisation d'en tirer un drame lyrique. Il s'était mis au travail en 1892 et, pendant dix années, dans son mélodieux et souple

langage, il traduisit lentement l'intraduisible. Cette patiente élaboration achevait de mûrir son talent et de le mettre en pleine possession de sa technique. C'est l'époque du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* et des *Nocturnes*, du recueil pour le piano qui contient les trois pièces accomplies, intitulées *Prélude*, *Sarabande* et *Toccata* et de ce petit chef-d'œuvre de grâce et de délicate sensualité, *les Chansons de Bilitis*, dont Mlle Blanche Marot va nous donner l'interprétation telle qu'elle fut minutieusement réglée par l'auteur.

(Exécution des *Chansons de Bilitis :* Mlle Blanche Marot.)

Le printemps de 1902 est arrivé. *Pelléas* apparaît à l'Opéra-Comique avec le succès hésitant et tumultueux que l'on sait. La critique musicale presque entière l'accueille par une bordée de stupidités ou d'injures. Tels de mes confrères se surpassèrent et écrivirent des articles que tout critique musical a le devoir de relire de temps en temps pour s'entretenir dans des sentiments de sage modestie, lorsqu'il est tenté de prendre trop au sérieux une mission que des sourds peuvent exécuter à la satisfaction générale.

Quelques-uns même de ceux qui ne tombèrent pas dans cette erreur grossière furent déroutés par cette nouvelle formule de lyrisme et ne surent pas apprécier toute la magnificence du cadeau que leur offrait le destin ! Deux mois après la première, le maître Vincent d'Indy, qui passe cependant pour avoir été l'un des premiers défenseurs de *Pelléas*, n'hésitait pas à prononcer dans son compte rendu de l'Occident ces deux affligeantes sentences : « Dans cette œuvre, *l'émotion ne vient pas de la musique* », et : « *la musique ne joue dans*

Pelléas, la plupart du temps, *qu'un rôle secondaire!* » Si tel était le langage des amis de Debussy, vous devinez sur quel ton pouvaient s'exprimer ses ennemis !...

Mais l'entêtement dévoué d'une poignée de fidèles — dont Debussy ne connut jamais les noms — finit par avoir raison de l'incompréhension de la foule. D'ardentes discussions de couloirs préparaient, à chaque entr'acte, les auditeurs les plus ignorants à prendre en considération cette œuvre mystérieuse qui suscitait des confesseurs et des martyrs ! Peu à peu l'ouvrage s'imposa, son charme pénétrant s'insinua dans les cœurs et la tendresse qu'elle nous inspire est aujourd'hui si forte qu'il suffit aux directeurs de l'Opéra-Comique de nous en *promettre* périodiquement la reprise imminente pour nous plonger immédiatement dans une béatitude parfaite qui nous permet d'attendre patiemment... la saison suivante !

La consécration théâtrale est la seule qui compte en France. Après le succès de *Pelléas* le génie de Debussy ne fut plus sérieusement mis en discussion. D'ailleurs, sa musique de chambre connaissait, au concert, une fortune éclatante. Son *Quatuor* était devenu classique. On entendait bientôt le second recueil des *Fêtes galantes*, les *Trois Chansons de France*, les *Ballades* de François Villon, *le Promenoir des deux amants*, les *Trois Poèmes de Mallarmé*, les délicats pastiches des *Trois Chansons de Charles d'Orléans*, d'un archaïsme si savoureux, et les virtuoses du clavier inscrivaient à leurs programmes les pages éblouissantes, spirituelles, suggestives ou poignantes qui composent les *Estampes*, les deux séries des *Images*, *le Coin des Enfants*, et les deux livres prestigieux des *Préludes*.

Debussy était un pianiste incomparable. Ceux qu

l'ont entendu « indiquer » les nuances d'une de ses compositions à un interprète n'oublieront jamais la souplesse de son jeu, la voluptueuse caresse de son toucher, la profondeur moelleuse des sonorités qu'il obtenait et l'art avec lequel il savait serrer les accords les plus dissonants dans un pourpoint de velours! Sa connaissance approfondie des ressources de l'instrument lui a permis de renouveler, après Liszt et Chopin, l'écriture du piano et d'en obtenir des effets absolument inconnus et des accents d'une extraordinaire puissance expressive.

M. Marcel Chadeigne, dont Debussy aimait le style persuasif et l'intelligente musicalité, va vous présenter quatre exemples tirés des *Images*, du *Coin des Enfants* et du recueil intitulé : *Pour le Piano*. De nouveaux aspects de la sensibilité protéiforme de Debussy vous apparaîtront dans ces *Reflets dans l'eau*, ce *Cake-Walk de Polichinelle*, cet *Hommage à Rameau* et cette *Toccata*, dont les titres seuls vous indiquent la variété d'une inspiration que rien, dans l'univers, ne laissait indifférente !...

(Exécution de : a) *Reflets dans l'eau ;* b) *Golliwog's Cake-Walk ;* c) *Hommage à Rameau ;* d) *Toccata :* M. Marcel Chadeigne.)

Debussy est, maintenant, en possession de toutes les ressources d'un style et d'un vocabulaire qui lui permettront de traduire les évocations les plus subtiles et les suggestions les plus troublantes que lui proposent les poètes. Vous en jugerez par *le Promenoir des deux amants* que va nous chanter Mme Ninon Vallin, l'inoubliable créatrice du *Martyre de Saint Sébastien*. Cette suite de trois mélodies, écrites sur des poèmes de Tristan

Lhermitte, vous montrera le degré d'intensité auquel peut atteindre une émotion qui se livre sans renoncer à sa divine pudeur !

(Exécution du *Promenoir des deux amants :* Mme Ninon Vallin.)

Et maintenant, il faut se hâter de terminer la nomenclature des dernières richesses que nous a léguées Claude Debussy. Car son orchestre va se faire entendre, et quand ses cent voix auront rempli cette salle, toute parole humaine vous semblera cruellement importune. Deux *Nocturnes* (Nuages et Fêtes), l'accompagnement du *Jet d'eau*, de Baudelaire, et les enchantements de *la Mer* vous permettront de juger à quel point de fluidité, de transparence, de phosphorescence et de richesse ce magicien a amené la matière instrumentale à qui Wagner croyait avoir assuré, par sa formule brevetée, un équilibre atomique plus durable !

Hâtons-nous de rendre un trop rapide hommage à cette délicieuse partition de *Jeux*, que nos sociétés symphoniques ont l'ingratitude d'oublier ; à la troisième série des *Images (Gigue*, *Iberia* et *Rondes de Printemps)* et contentons nous de saluer un prodigieux chef-d'œuvre, absolument inconnu et incompris de notre public, et fâcheusement résumé dans une *Suite* de vulgarisation qui le déflore sans l'expliquer : *le Martyre de Saint Sébastien !* Nous ne pouvons songer à en analyser ici le charme magique. Avec cette œuvre, Debussy nous conduisit au seuil du mystère. Il découvrait de nouveau une terre inexplorée. Et de l'artiste qui parvenait ainsi à se renouveler si complètement, nous avions le droit d'espérer des miracles!... Mais, au moment où nous nous attendions à lui voir jeter une flamme plus vive,

la belle lumière s'éteignit !... Dans sa course éternelle à la Beauté, la musique perdait un de ses plus rapides porteurs de flambeau !...

C'est en écoutant l'orchestre des *Nocturnes* et de *la Mer*, dont toutes les voix chantent la joie de l'affranchissement et de la vie féerique, que vous vous rendrez compte de la cruauté du destin qui nous appauvrit d'un tel créateur. L'orchestration de Debussy est un hymne de délivrance.

Dans ce domaine comme dans celui de la composition, l'auteur des *Nocturnes* fut, essentiellement, un *animateur* et un libérateur. Briser des chaînes avec fracas, en faisant de grands gestes de défi, n'était pas dans son tempérament. Mais il sut dénouer discrètement certains liens trop étroits, certains nœuds trop serrés dont la musique souffrait dans sa chair. Il dissocia les terribles « familles d'instruments » dont Wagner avait consolidé le statut. Il n'orchestra plus par groupes, par escouades, par « petits paquets » comme disent les violonistes du quai des Orfèvres ; sous ses ordres, les instruments abandonnèrent la rigide « école de peloton ». Leurs évolutions furent plus souples et plus indépendantes. Des timbres purs s'isolèrent de l'ensemble. La flûte grave fit entendre sa voix émouvante, la trompette bâillonnée jeta son cri poignant de prisonnière, les cuivres voilés étincelèrent discrètement dans une brume irisée et les cordes, divisées et adoucies par la sourdine, tissèrent une étoffe chatoyante dont le grain soyeux, la souplesse et les reflets satinés sont un perpétuel ravissement.

Encore une fois, ce n'était pas une leçon : c'était un exemple ; un exemple qui ne fut pas perdu pour tout le monde ! Debussy avait aménagé son orchestre pour son

usage particulier, de même qu'il s'était constitué un système harmonique personnel basé sur l'autonomie des dissonances considérées comme les résonances naturelles d'un son fondamental. Rien de dogmatique, rien de pédant, rien de doctrinal dans cette écriture. Mais aussi rien de désordonné, rien d'anarchique dans cette indépendance. Ce n'est pas l'improvisation ou le hasard qui règle ce jeu subtil!

A la répétition générale de *Pelléas*, un grand compositeur déclarait à l'un de ses élèves : « Cette musique est agréable, mais elle est condamnée à mort, *car elle n'a pas de forme!* » Le grand compositeur se trompait. Tout ce qu'a écrit Debussy est admirablement équilibré et solidement construit. Mais chacune de ses œuvres a son équilibre personnel, sa forme propre ; cet architecte n'aime pas les constructions en série et les gabarits interchangeables. Il crée, chaque fois, un plan nouveau adapté au caractère particulier de l'œuvre. Et c'est ce qui déroute les entrepreneurs habitués à reproduire éternellement les mêmes épures et les mêmes profils de sonates ou de symphonies.

L'auteur du *Dialogue du Vent et de la Mer* a fait, un jour, cette confidence :

« Je le dis en tremblant, je crois bien que la musique a reposé jusqu'ici sur un principe faux. On cherche trop à *écrire*, on fait de la musique pour le papier alors qu'elle est faite pour l'oreille. Trop d'importance à la formule, au métier. On cherche ses idées en *soi* alors qu'on devrait les chercher *autour de soi*. On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées, on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres

idées. On fait de la métaphysique, on ne fait pas de la musique : celle-ci doit être enregistrée spontanément par l'oreille de l'auditeur, sans qu'il ait besoin de découvrir des idées abstraites dans les méandres d'un développement compliqué. On n'écoute pas autour de soi les mille bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe et nous avons vécu au milieu d'elle jusqu'à présent sans nous en apercevoir. Voilà, selon moi, la voie nouvelle ».

Envisagée sous cet angle, l'esthétique de Debussy n'est pas une mode éphémère, c'est un idéal éternel. Et les jeunes musiciens d'aujourd'hui, qui croient devoir renier bruyamment l'impressionnisme debussyste avant de pousser plus loin leurs investigations sonores, se rendent coupables d'un blasphème inutile. C'est Debussy qui leur a appris à se libérer des formules et à s'évader vers la nature et vers la vie. C'est grâce à lui, et non malgré lui, qu'ils pourront faire un pas de plus vers le soleil...

Et maintenant laissons parler l'orchestre. Il vous exposera sans peine ce que le commentaire ne saurait exprimer.

Ici encore, Debussy nous donne un prudent conseil : « Une curieuse manie contemporaine, a-t-il écrit, incite la critique musicale à expliquer, démonter et, pour tour dire, à tuer froidement le mystère ou simplement l'émotion d'une œuvre. Une notoire incompréhension excuse les uns Quelques autres, plus féroces, y mettent de la préméditation ; c'est un peu l'assassinat considéré comme l'un des Beaux-Arts !... »

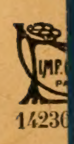
Puisque nous n'avons le choix qu'entre l'incom-

préhension et le meurtre, réfugions-nous dans le silence. Ne démontons rien, n'expliquons rien ; ne nous acharnons pas à faire descendre jusqu'à nous la musique qui veut bien nous laisser monter jusqu'à elle. Et que l'orgueil des mots s'humilie enfin devant la toute-puissance de ces fragiles archets qui vont, d'un frôlement léger, vous ouvrir toutes grandes les portes mystérieuses du Rêve !...

Exécution par l'orchestre de : *les Nocturnes ; a)* Nuages, *b)* Fêtes ; *la Mer : a)* De l'aube à midi sur la mer, *b)* Jeux de vagues, *c)* Dialogue du vent et de la mer.



IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 14234-9 20 — (Encre Lorilleux).


IMP.
1423

ML
410
D28V9

Vuillermoz, Émile
Claude Debussy